

“On Experiment in Literature: An Interview with Jiří Pechar”

Abstract

In this interview the literary critic and philosopher Jiří Pechar recounts his experiences with experimental forms of literature as a critic, translator, and author.

Keywords

experiment – experimental literature – literary criticism – translation – *nouveau roman*

Klíčová slova

experiment – experimentální literatura – literární teorie – překlad – nový román

Johana Lomová působí na Katedře teorie a dějin umění Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Je redaktorkou časopisu art+antiques.

Jiří Pechar je filosof, literární teoretik a překladatel, přední odborník na francouzskou literaturu a filosofii dvacátého století. Jeho myšlení je ovlivněno fenomenologií, psychoanalýzou a (post)strukturalismem. Mimo jiné přeložil díla Sigmunda Freuda, Clauda Lévi-Strausse či Ludwiga Wittgensteina. V nedávné době vydal monografii Literatura v průsečíku otázek (2012) a knihu esejí Člověk a pravda (2011). Působí v Oddělení současné kontinentální filozofie Akademie věd ČR.

Jan Wollner působí na Katedře teorie a dějin umění Vysoké školy uměleckoprůmyslové.

S JIŘÍM PECHAREM O LITERÁRNÍM EXPERIMENTU JOHANA LOMOVÁ, JAN WOLLNER

Rádi bychom se zeptali na Vaši první knihu, která vyšla v roce 1968 a týkala se francouzského „nového románu“.¹ Jak jste si toto téma vybral?

Před „novým románem“ jsem publikoval dvě stati v odborných časopisech, týkající se překládání.² V roce 1958 jsem neprošel prověrkou a musel jsem odejít z oddělení propagace (vzneseně označovaného jako tiskové oddělení) nakladatelství Československé akademie věd. Tehdy jsem se sice zajímal i o popularizaci vědy, ale chtěl jsem se především věnovat literatuře a podařilo se mi získat smlouvu na překlad. Tedy od roku 1958 jsem se živil jako překladatel. Trvalo mi dost dlouho, než jsem přišel na to, jak se liberalizačním procesem v šedesátých letech otvíraly nové možnosti. A tak jsem jich využil až v roce 1968, vydáním knihy o „novém románě“.

K jejímu napsání mohlo dojít také díky tomu, že jsem tehdy získal větší částku peněz za překlad barokní poezie pro antologii Václava Černého, která vyšla ve vysokém nákladu, a v takovém případě se pak honorář násobil: měl jsem tedy čas chodit do Univerzitní knihovny, kam jsem si nechal z Francie posílat knihy nových romanopisců. Ve *Světové literatuře* jsem si tehdy přečetl stať Petra Pujmana,³ a zdálo se mi, že podstatu věci nevystihuje, a tak jsem si chtěl ověřit, co to ten „nový román“ doopravdy je. Zjistil jsem pak, že například u Alaina Robbe-Grilleta je silná blízkost k surrealismu, jak mi to později i on sám při jedné návštěvě Prahy potvrdil. „Novým románem“ byly práce autorů, kteří klasickou románovou formu považovali za vyčerpanou: Nathalie Sarraute,

1

Jiří PECHAR, *Francouzský „nový román“*, Praha: Československý spisovatel 1968.

2

Jiří PECHAR, „Poezie V. Huga v překladech J. Vrchlického“, *Slovo a slovesnost*, roč. 22, 1961, č. 3, s. 186–197; *idem*, „Nominální vazby v umělecké próze. Příspěvek k srovnávací stylistice česko-francouzské“, *Philologica Pragensia*, roč. 7, 1964, č. 3, s. 300–311.

3

Petr PUJMAN, „Alain Robbe-Grillet, teoretik nového románu“, *Světová literatura*, roč. 10, 1965, č. 4, s. 209–217.

Robbe-Grillet, Claude Simon, Robert Pinget, Michel Butor. Ale každý z nich měl odlišný způsob psaní, a shodovali se jen v tom, co odmítali.

Nás zaujalo to, že motivací k napsání knihy o „novém románu“ byla Vaše nespokojenost s texty, které o tomto tématu vyšly. Prověřování sekundární literatury a obrat k primárním zdrojům, který zřejmě souvisí i s překladatelskou praxí, má u Vás vědecky důslednou povahu ověřovacího experimentu. Jedná se o něco metodologicky příznačného pro celou Vaši práci?

To jistě, ale trochu mi to připomíná jednu Nietzscheovu poznámku týkající se Lessinga. Lessing byl oceňován pro svou mnohostrannost, a Nietzsche říkal, že to spíše bylo Lessingovým malérem, protože žil v době, kdy si musel vše nacházet sám. Do jisté míry něco podobného platí i o mně. Tomu, co se člověk dozvídal z kulturního tisku, se nedalo vždy důvěřovat, a to, co se prezentovalo jako filosofie, se nedalo brát vážně. Když člověk chtěl mít o něčem skutečnou představu, tak musel sám jít k věci samé. Tak tomu bylo tehdy, ale v menší míře podobná situace trvá ovšem i dnes. Informace bývají dost nespolehlivé...

Práci o „novém románu“ jste tedy založil na důkladné četbě originálních francouzských textů, z nichž některé jste sám přeložil. Jakým způsobem překladatelská praxe ovlivnila Váš literárněvědný výklad?

Jistý vliv na mé chápání literární teorie asi překládání mělo. Pro překlad je důležitý smysl pro intertextové vztahy. Významový odstín určitého slova závisí právě na těchto vztazích ve větě, stránce i celém textu. Překládání pěstuje smysl pro intertextové vztahy, schopnost, která je samozřejmě potřebná i pro literárněvědnou analýzu. Po této stránce pro mě bylo překládání vždycky strašně zajímavou zkušeností.

Studium a následně vojnu jsem skončil v roce 1954, a tehdy se nedalo v oblasti literatury dělat nic. To, jak vypadalo v první polovině padesátých let psaní o literatuře, byla

dost velká hrůza. Překlad mi tehdy umožňoval zůstat v kontaktu se skutečnou literaturou. Zajímala mě tehdy literatura francouzská, i proto, že na mě měl velký vliv kritik F. X. Šalda (proto jsem také studoval na Filosofické fakultě u Václava Černého, který byl jeho žákem). Orientace na Francii znamenala v padesátých letech překládat výhradně autory devatenáctého století, ale i to bylo alespoň trochu něco, co mělo hlavu a patu. Později jsem si mohl víc vybírat, ovšem jen z toho, co mělo nakladatelství v edičním plánu, který se dělal na několik let dopředu.

Robbe-Grilletova kniha *La jalousie* byla do češtiny přeložena pod názvem *Žárliivost*, ale je dobře známo, že překlad neodpovídá dvojznačnosti francouzského titulu, který může být rovněž označením pro žaluzii. Trochu podobný problém jste řešil při překladu knihy Roberta Pingeta *Le fiston*, pro niž jste zvolil název *Synátor*, ale v edičním plánu Odeonu byl pro tuto knihu původně vyhrazen jiný titul...

To ani nevím. Václav Černý mi tehdy říkal, že by se „*le fiston*“ měl překládat jako „synáček“, ale já jsem pokládal za správné zdůraznit spíše ironii, která je ve slově „synátor“ obsažena.

Dalším překladatelským oříškem v této knize je pasáž, v níž otec píše synovi dopis, který nikdy neodešle, a jeho text se mění v nesrozumitelnou samomluvu, která se skládá ze slovních novotvarů: „Ševcera zemova přela. Hřeb se minal čtvernu-lý komitek...“⁴ Vzpomenete si, jak jste tuto pasáž překládal?

To bych se ovšem musel na ten text podívat... Vidím, že tu jde o věty „Ševcova žena zemřela“ a „pohřeb se konal minulý čtvrtek“, ale jejich jednotlivé slabiky jsou všelijak pomíchané. Jak se v textu říká, je to už jen „kostra dopisu“, který se tu píše, a to „kostra z písmen“. V chuchvalcích slabik muselo ovšem být možno rozeznat slova vět, které se vyskytly v předchozím textu. I tady je tedy patrné, jak je při překladu nutno vnímat vztahy slov a vět k jejich širšímu okolí.

4

Robert PINGET, *Synátor*,
Praha: Odeon 1967,
s. 54–55.

Proto také třeba při překladu metafor je někdy užitečné podívat se i na známé slovo do slovníku, aby si člověk připamatoval všechny jeho možné významy: při vnímání metafor hrají totiž významnou roli právě i vedlejší významy užitého slova. Mám na to takový příklad, který jsem uváděl v knize o překládání. Jedná se o Hugovu báseň o Boasovi. Jde v ní o bohatého starého muže, který nechával chudinu, aby paběrkovala na jeho poli, a v této souvislosti se o něm říká: „*Sa gerbe n'était point avare ni haineuse*“. Doslovný překlad by zněl: „jeho snop nebyl ani lakotný, ani nevraživý“. To v češtině působí nevhodně, kdežto ve francouzštině je taková metonymie přijatelná, protože „*la gerbe*“ není jen snop, ale také kytice, kterou někomu podáváte, nebo třeba ohňostroj jisker, a jen proto může v básni metonymicky označovat člověka. V češtině byste člověka přirovnali ke snopu, leda když jako opilec leží v příkopu u silnice...

Jestliže „nový román“ lze označit za experiment se strukturou románového žánru, zmiňovaná pasáž ze *Synátora* by byla experimentem se samotným materiálem jazyka, se slovními novotvory. Tím se přibližujeme k experimentální nebo vizuální poezii. Jak jste vnímal tuto tendenci, která se v Československu šedesátých let nebývale rozšířila?

Byl jsem ve velice přátelském vztahu s Josefem Hiršalem, který byl jedním z organizátorů tohoto přístupu. Zrovna tak jsem se zajímal o Emila Juliše, který také psal jednu dobu experimentální a vizuální poezii. Takto nepřímou, přes jednotlivé osobnosti, jsem k tomu jistý vztah měl. Pocit, že by to samo o sobě mnoho přinášelo, jsem tehdy neměl. Vizuální poezie se stávala zajímavou, když při hraní se slovy, při jejich obměňování, vznikl určitý parodický efekt. To se najde zejména u Hiršala. O poezii Emila Juliše jsem psal až v době, kdy už v ní převládla jiná poetika.

V případě Josefa Hiršala je zajímavé, že jeho básnické experimenty také vycházely z překladatelské praxe. Vlastní experimentální poezii začal s Bohumilou

Grögerovou vytvářet až poté, co přeložili Morgensterna. Vnímáte to jako příbuzné východisko?

Možná že ano. Hiršal ale začínal se svou vlastní poezií, a až potom překládal. V době těsně poválečné něco publikoval, což později nemohl. Pravda je, že v okamžiku, kdy máte přeložit originální tvar přetvářející běžný jazyk, musí pracovat stejná fantazie, jaká se používala při sledování čistě mechanických proměn slov, s jakými pracovala zmíněná experimentální poezie.

Nestírá se v takových případech rozdíl mezi překladem a autorskou literární tvorbou, co se týče míry kreativity a fantazie? Jak byste popsal překladatelskou práci na pasáži, která vyžaduje hodně fantazie? Experimentální poezie vlastně tematizuje takový přístup.

Když jsem překládal Prousta, tak hrály obrovskou roli metaforické vztahy. Ty pokud nevystihnete správně, tak, aby se opíraly o vztahy slov k širšímu kontextu, metafora zůstane nesrozumitelnou.

Chcete říci, že radikální kreativita je nezbytná nejen při překladu takových pasáží, jakou byla ta zmiňovaná z knihy *Synátor*, ale i u autorů, jako je Marcel Proust?

Ano. Souvisí to s tím, co jsem říkal o překládání metafor, s nutností připamatovat si všechny významy slova.

Kdy jste se seznámil s Hiršalem a Julišem?

Hiršala jsem sice znal již dříve, ale blíže jsme se seznámili v polovině sedmdesátých let, kdy jsem začal chodit do kavárny Slavia ke Kolářovu stolu, kam mě přivedl Václav Černý, a Kolář mě pozval, abych tam přicházel každý týden. S Hiršalem a Grögerovou jsem se vídal i mimo Slavii. Měl jsem je i s Kolářem velmi rád. A s Julišem mě seznámil právě Hiršal.

V šedesátých letech jste tedy Koláře neznal? Přednášky o experimentální poezii, které tehdy organizoval Hiršal s Grögerovou, jste nenavštěvoval?

Poprvé jsem Koláře, myslím, viděl na posledním svobodném sjezdu Svazu spisovatelů v roce 1968. Přednášky v Mánesu jsem nenavštěvoval: v šedesátých letech jsem se živil jako překladatel, veškerý můj příjem plynul jen z překladů, a tak jsem musel opravdu osm hodin denně sedět u psacího stolu a neměl jsem mnoho volného času. Říkal jsem si tehdy, že jsem asi jeden z mála v této zemi, který opravdu pracuje bez přestávek osm hodin denně.

Vraťme se ještě k „novému románu“. Vy jste se k tomuto literárnímu směru vrátil v pozdější syntetické práci *Dvacáté století v zrcadle literatury*, kde mu věnujete jednu kapitolu.5 Proměnil se nějak Váš pohled na „nový román“ od doby, kdy jste o něm napsal svou první knihu?

To nemohu říct. Je to tam jen podáno zhuštěně. Ale zároveň tam reflektuji i pozdější Robbe-Grilletovy formulace, které se dost liší od způsobu, jakým svůj způsob psaní zdůvodňoval v době, kdy jsem psal knihu o „novém románu“.

Všimli jsme si, že beletristických prací autorů „nového románu“ bylo do češtiny přeloženo nemnoho, zatímco hlavní teoretické práce těchto autorů máme k dispozici v českých překladech už od konce šedesátých let, kdy je vydalo nakladatelství Odeon.6 Myslíte, že se jedná o náhodnou okolnost, nebo o něco příznačného?

Románů by jistě bylo přeloženo více, ale vše bylo přerušeno rokem 1968 a normalizací. V nakladatelství měli zájem tuto literaturu vydávat. Konečný výčet přeložených textů je tedy spíše náhodný.

Jak fungovala ediční politika nakladatelství Odeon?

Nakladatelství mělo spolupracovníky, kterým dávalo knihy ze zahraniční k posouzení. Já jsem je také posuzoval, ale dostával jsem knihy, které příliš nepřípadaly v úvahu, a na ediční plán moje posudky velký dopad neměly. V šedesátých letech jsem ještě neměl tak dobrou pozici, jakou měl

například o něco starší Jan Vladislav, který svými posudky mohl ediční činnost nakladatelství podstatnějším způsobem ovlivňovat. Nepříliš velký věkový rozdíl mezi námi měl za následek, že Vladislav mohl využít onoho krátkého období po válce, kdy kultura nepodléhala ještě politickému diktátu: a tak si ještě jako mladý člověk udělal renomé překladem Shakespearových sonetů, a to ovlivňovalo jeho situaci, i když byl potom vyhozen z fakulty. Svůj vliv na výběr literatury měl jistě například i Jan Zábřava.

Sám jste nejen překladatelem a autorem teoretických textů, ale psal jste i beletrii, což Vás právě sblíží i s autory „nového románu“. V sedmdesátých letech jste napsal knihu *Upilované mříže*.7 Co vás motivovalo k vlastnímu literárnímu počínu?

Měl jsem jisté zážitky z doby německé okupace a pak... Vy jste hovořili o literárním experimentu. Literární experiment, bez ohledu na to, jestli má autor v úmyslu nějak experimentovat nebo nikoli, spočívá v tom, že vás k určitému tématu napadne zvolit jistý způsob zpracování. Sám jsem se v té době zabýval prózou Faulknerovou a Claudem Simonem, který používá stejný typ věty jako Faulkner, tedy větu, ve které vztahy podřadící hrají velkou roli. To jsou pořád všelijaké vsuvky a doplňky i závorky. Cítil jsem právě, že tématu, které jsem měl na mysli, by takový styl odpovídal: vystihoval by způsob, jakým se vypravěč snaží vymanit ze zajetí vzpomínkami, které ho pořád ještě fascinují.

Tenkrát mě tedy zaujalo, jak si určité téma vyžaduje určitou formu. Ovšem forma, kterou jsem zvolil, má za následek, že čtenář musí prvních několik stránek přečíst velmi pozorně, aby pochopil způsob, jakým je děj prezentován. A nevím, jestli tohle není v dnešní době příliš náročný požadavek, i když nakladatel, který tuto knihu v nedávné době vydal – původně totiž existovala jen v samizdatové podobě – mě ujišťuje, že existují čtenáři, kterým její čtení potíže nedělalo.

Vy byste označil tuto knihu za experimentální prózu?

Svým způsobem ano: svědčí o tom i fakt, že její zařazení do edice Petlice doporučil svého času právě Jiří Kolář. Na vaši

5

Jiří PECHAR, „Nový román“, in: *Dvacáté století v zrcadle literatury*, Praha: Filosofía 1999, s. 437–488.

6

Nathalie SARRAUTOVÁ, *Věk podezírání*, Praha: Odeon 1967; Michel BUTOR, *Repertoár*, Praha: Odeon 1969; Alain ROBBE-GRILLET, *Za nový román*, Praha: Odeon 1970.

7

Jiří PECHAR, *Upilované mříže*, Praha: Cherm 2011. Rukopis pochází z roku 1973, text cirkuloval samizdatově.

Konference „Hranice experimentu. Experiment ve výtvarném umění, architektuře, literatuře, filmu, ekonomii a politice 60. let 20. století“ se konala 19. února 2014 na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze.

konferenci⁸ jsem ovšem také zmiňoval, že experimentem je třeba i dobrý klasický román, protože i tam jde o to, že autor vyzkouší, jestli k danému tématu je ta a ta forma vhodná. Tedy moment experimentu můžete nalézt i u dobré klasické literatury.

Jak byste tedy definoval kategorii experimentální literatury?

Víte, kdo jako první psal o experimentálním románu? Émile Zola, a svého času jsem to pokládal za naprostý nesmysl, protože on chtěl, aby literatura měla něco podobného se souborou vědou, a to samozřejmě nesmysl byl. To, jak experimentální literaturu popisuje, je ale nakonec v něčem podobné tomu, jak v Čapkově *Povětroni* básník popisuje vytváření příběhu, který tam vypráví. V každém případě jsem přesvědčen, že experimentem je každá skutečná tvorba... Experimentem, který zkouší, co to přinese, když pro danou tematiku zvolíme jistou formu, protože vždy se dá tatáž věc vyprávět různým způsobem.

Pokud bychom se vrátili do šedesátých let, neměl v této době pojem experiment užší význam? Nebyl pro tuto dobu specifitěji příznačný?

V českém prostředí byl experiment protestem proti tomu, co se tady dělo pod označením literatura. I v *Literárních novinách* se vlastně až do roku 1967 pořád psalo o socialistickém realismu a o tom, jaké rysy by měl mít kladný hrdina, aby působil věrohodně. V protikladu k tomuto se myslím vymezovala právě česká experimentální literatura. A domnívám se, že o něco podobného šlo nakonec i v Německu, ale netroufám si analyzovat tamní situaci. Právě s německými autory navazoval tehdy Hiršal a lidé kolem něho dost intenzivní styky.

V knize *Dvacáté století v zrcadle literatury* i v dalších textech používáte označení „experimentální“ pro různé druhy literatury. Spojujete je se surrealismem, s vizuální nebo konkrétní poezií, s „novým

PECHAR, *Dvacáté století*, s. 131–132, 380, 441.

románem“, ale i se skupinou OuLiPo.9 Lze mezi vyjmenovanými oblastmi nalézt nějaké spojení?

V každém případě souvisí zdůraznění experimentu s odmítnutím té literatury, která ve své době má úspěch díky tomu, že jen obměňuje stále tytéž prostředky. Ovšem i takový Robbe-Grillet formuloval důvody svého způsobu psaní různým způsobem. V pozdější době zdůrazňuje, že se jedná o reakci na situaci, kdy je současný člověk bombardován ze všech stran spoustou senzačních informací. A říká, že je možné bránit se jejich vlivu tím způsobem, že si s prvky těchto informací budeme hrát asi jako s kartami... Také u něho je tedy experimentální literatura prezentována jako určitý způsob reakce na aktuální situaci. To bylo v experimentálních tendencích vždy nějak přítomno. Zajímavé jsou také některé úvahy Lyotardovy, jenž v protikladu k takovému pojetí „postmodernismu“, které zahrnovalo předválečnou avantgardu, zdůrazňoval význam experimentu.

Zajímalo by nás, jak se projevíly postupy francouzského „nového románu“ u československých spisovatelů?

Jistá souvislost by se dala najít v některých prózách Hiršalových.¹⁰ O „novém románu“ se zde psalo těsně před rokem 1968, a pak už nebylo možné, aby se tato znalost výrazněji projevila v textech československých autorů. Pokud šlo o ty, kdo psali pro samizdat, v jejich psaní se obráží především problémy vyplývající z tehdejší společenské situace.

Možná měl „nový román“ paradoxně větší ohlas u výtvarných umělců? Za základ Robbe-Grilletových textů považujete popis vycházející ze zrakových vjemů, mluvíte dokonce o „vizuální estetice“. Robbe-Grilletovu schopnost prolínat popis jednoho předmětu nebo scény do scény další přirovnáváte k malíři Františku Muzikovi...¹¹

Ta souvislost je velmi nápadná. Souvislosti v opačném směru, tedy inspiraci výtvarných umělců „novým románem“,

Bohumila GRÖGEROVÁ – Josef HIRŠAL, *Trojcestí*, Praha: Mladá fronta 1991. Texty pochází z let 1975–1979.

PECHAR, *Francouzský „nový román“*, s. 17; *idem*, *Dvacáté století*, s. 444; *idem*, *Život na hraně*, Praha: Torst 2009, s. 89.

posoudit nedovedu. To musí někdo, kdo se zabývá výtvarným uměním. Ta možnost tady jistě byla. Výtvarné umění přece jen nebylo po roce 1968 tak výrazně zglajchšaltované jako literatura. Možnost souvislostí tady byla, ale jestli se realizovala, nevím.

Zajímala by nás okrajová otázka. Líbily se vám obálky knih, které jste od šedesátých let napsal a přeložil? Vnímali jste dobovou kvalitu grafického designu, ilustrací a knižní úpravy?

Tehdy jsem vůbec neměl příležitost se předem seznámit s návrhem obálky. V Odeonu to šlo zcela mimo mě. Dodatečně si uvědomuji rozdíl mezi tím, jak to bylo tenkrát a jak je to dneska. Tenkrát se podobě knih věnovala veliká pozornost, byla to samozřejmost. Dnes tomu tak vždycky není.

Podle některých autorů experiment souvisí také s mezioborovostí. Věnovali jste pozornost i výtvarnému umění?

Jistě, ale ne s dostatečnou intenzitou, abych si vytvořil představu, které by se daly prezentovat. Také jsem do Prahy přišel až v době, kdy už všechno bylo velice zglajchšaltované. V roce 1945 mi bylo šestnáct, byl jsem příliš mladý, abych mohl využít toho krátkého období, kdy kultura ještě zglajchšaltovaná nebyla, a kdy ovšem vznikaly i četné vazby mezi těmi, kdo se zabývali literární tvorbou, a výtvarnými umělci. Propojit různé oblasti umění bylo i cílem Umělecké besedy, na jejíž aktivitě se někteří moji starší přátelé hodně podíleli.

Na hranici mezi obory literatury, výtvarného umění, případně grafického designu, se rozkládá i oblast experimentální nebo vizuální poezie. Vy sám jste experimentální básně nevytvářel?

Ne. Pokud jde o vlastní literární aktivitu, publikoval jsem vlastně jen *Upilované mříže* a nevelkou sbírku poezie *Slovo v samotě*.¹² Ta vyšla knižně teprve nedávno, jako rozšířená verze stejnojmenné knížečky zařazené svého času do

samizdatové edice Kvart. Samo psaní poezie, i když nešlo o to, co se označovalo jako poezie experimentální, bylo pro mne vždy tak trochu experimentem. Znáte jistě komentář, v němž Poe vykládá, jak psal svoji báseň *Havran*. Myslím, že je to spíš dodatečná interpretace toho, co při psaní básně probíhá spíš podvědomě. Ale právě proto je báseň experimentem: a pokud je dodatečně možno takovou interpretaci provést, jde právě o experiment, který se zdařil.

Vezměme třeba jeden můj básnický text, v němž šlo o vystižení atmosféry normalizační doby. Začíná onou evokací zrady, kterou končí jánošíkovská legenda, podle níž hospodská, která vyradila žandárům zbojníkovu přítomnost, mu ve chvíli, kdy vtrhli dovnitř, nasypala pod nohy hrách, aby upadl a nemohl se bránit: „Valašky jánošíků už dávno ztrouchnivěly, / a hrách se stále ještě koulí po podlaze.“ A tento výchozí motiv bylo třeba doplnit dalšími motivy, které vytvoří spolu s ním jakousi scénérii, jež ovšem bude mít absurdní povahu a bude vyžadovat podobnou symbolickou interpretaci jako první dva verše. „Hospodští v koutě sálu dopíjejí, / co zbylo na dně sklenic po muzice.“ V hospodě je samozřejmě hospodský jen jeden, a pokud chce něco pít, vybere si jistě z toho, co má nejlepšího, a nebude dopíjet zbytky po svých hostech. Ale verše dostanou velmi konkrétní význam, pokud pochopíme, že onou *muzikou* je tu míněn někdejší budovatelský humbuk a *hospodskými* jeho organizátoři. Následující vystřízlivění charakterizuje dobu, kterou by lidé radši prospali, ale bylo by to spaní dost neklidné: „A spáček, který se v loži obrací, / slyší jen v polospánku,“ a znovu motiv zrady, evokovaný tentokrát motivy z legendy o Jidášovi: „[...] jak na osiku kdosi hartusí, / že stříbrňáků není do počtu“. Osika, na níž se Jidáš oběsil poté, co dostal za svoji zradu oněch třicet stříbrných, je ovšem s to symbolizovat výčitky svědomí – těm se nicméně náš novodobý Jidáš statečně brání, neboť jedině, čeho je si vědom, je to, že mu jeho činy nevynesly takové výhody, jaké očekával. Tahle báseň byla ještě v normalizační době recitována ve Viole, a dost by mě zajímalo, do jaké míry posluchači chápali její smysl.

Nicméně v jedné Vaší knize najdeme také zmínku o něčem, co připomíná i postupy někdejší experimentální poezie. Jestliže v klasické poezii by skladba verše vycházela z požadavků rýmu nebo rytmu, tak u ní by se dalo mluvit o mechanických předpisech. Uvádíte příklad takového předpisu, kdy po prvním volném verši mají následovat další volné verše složené jen z hlásek v něm obsažených. Tvrdíte, že jste takové experimenty sám zkoušel, a vybizíte čtenáře, že si je může také vyzkoušet.¹³ Dá se říct, že podobné experimenty se staly součástí Vaší metodologie?

To mi připomínáte něco, na co už si téměř nepamatuji... Ale teď si vzpomínám, že jsem skutečně něco takového zkoušel.

Fascinuje nás, že tento experiment neprovádí jen literát, ale opakuje ho i literární vědec, aby si jím ověřil určité postupy. Neměl jste ambici dospět tímto způsobem k výsledkům, které by byly publikovatelné?

To ne, neměl.

Znamená to, že se skutečně jednalo o pracovní materiál, který jste napsal na kus papíru a potom zahodil, nebo jste si jej schovával?

Ne. Neschovával. Možná, že to je škoda...

Z našeho hlediska je to každopádně škoda. Na druhou stranu, rozhodnutí tyto pokusy neuchovat možná potvrzuje jejich experimentální logiku, funkci pracovního materiálu, průzkumného nebo ověřovacího experimentu. Proč se ale na tuto zdánlivou marginálii ptáme... Připadá nám příznačná pro celou Vaši práci, pro důkladnou snahu vše experimentálně prověřit. Například autoritativní stať o Máchovi Jana Mukařovského jste přesvědčivě vyvrátil „formou prostého experimentu“, když jste jeho slavnou analýzu Máchových veršů aplikoval na samotný text této analýzy...¹⁴

Jiří PECHAR, „K otázce eufonie v Máchově verši“, *Česká literatura*, roč. 16, 1968, č. 3, s. 355–356.
Pechar zde aplikoval Mukařovského analýzu Máchova *Maje* na článek z *Rudého práva* a shledal v něm stejné opakování hláskových skupin, jaké mělo podle Mukařovského zajišťovat specifickou eufonii Máchova verše. Dokázal, že takové opakování nebylo specifické pro Máchu, ale je konstantně přítomné v každém českém textu.

Vy zmiňujete to, co jsem publikoval po roce 2000 knižně.¹⁵ Ale tento experiment jsem poprvé provedl už za Mukařovského života, a tehdy s článkem z *Rudého práva* o dosídlování pohraničí. Tenkrát to otiskl Červenka v *České literatuře*.¹⁶ Teprve později jsem při tomto experimentu nahradil noviny článkem vlastním textem Mukařovského.

Motivací k napsání Vaší knihy o „novém románu“ byla nedůvěra k sekundární literatuře a snaha o její prověření. Experimentální poezii jste zkoumal vlastními básnickými experimenty s mechanickými předpisy, na nichž je taková poezie založena. Mukařovského teorii jste vyvrátil její aplikací na článek o dosídlování pohraničí, tedy na text nebásnického typu, s nímž literární experimentátoři také často pracovali. Cítíme v těchto postupech na jedné straně přisnost vědeckého experimentu, a na druhé téměř dětskou hravost. Zdá se nám, že plynule přecházejí mezi teoretickou činností literárního vědce a praxí experimentálního spisovatele. Vnímáte takové postupy ověřovacích a průzkumných experimentů jako součást svého uvažování, nebo dokonce metodologie?

Jistě. Podstata lidského konání, pokud má mít smysl, vždycky v sobě obsahuje určitý prvek experimentu. Kdyby malé dítě nezačalo experimentovat s těmi zvuky, které vydává, tak by se nenaučilo mluvit. Kdyby neexperimentovalo s pohyby svého těla, tak by se nenaučilo chodit. A tak to trvá dál. Bohužel, velký počet lidí ustrne v tom, co se jednou naučili, a už dál neexperimentují.

Na čem v současné době pracujete?

Podívejte se, různě. Letos v létě jsem sice rozepsal takové volné úvahy, teď mě to ale přivedlo k tomu, že jsem se zase trošku zabýval fenomenologií. Jednak jedním fenomenologem, který se jmenuje Marc Richir, a pak je tu jedna Francouzka, která učí na Fakultě humanitních studií, a která publikovala velmi zajímavou knížku o roli imaginárna

v Husserlově fenomenologii.¹⁷ To mě velice zajímá, protože to souvisí s mými ostatními zájmy a s otázkou, jakou roli hraje při vnímání imaginárno. Je naprosto falešná představa, že v každém okamžiku vidíme všechno kolem sebe. My vidíme jen malý kousek, naše oči se pořád pohybují, a to, co jsme viděli před chvílí, zůstává přítomno. Kromě toho je přítomná i interpretace viděného. Nyní mě tedy zajímá to, čím je vlastně vnímání. Zejména tedy to vizuální.